

L'intrusione. Uno sguardo al laboratorio letterario di Franz Kafka

Francesco Galofaro

Abstract. The present paper will show how semiotics can discuss the condition of possibility of philology and genetic critics. The case study consists of some literary exercises by Franz Kafka. A recurring exercise in Kafka's Diaries consists of rewriting a passage, often extending it with respect to its original version. Greimas' generative trajectory allows to describe a constant narrative structure, that of *intrusion*, linking the different fragments. Kafka uses it several times by varying the elements of the semio-discursive level. Starting from this description, it is possible to distinguish different types of *semiotic work* performed by the enunciator to articulate and coordinate the planes of expression and content. Finally, these *rewritings* presuppose a *dividual* model of enunciation, whose subject is split into a pragmatic instance that selects and projects the elements on the level of the phrase and a second judgmental, cognitive instance that criticizes and amends the work of the previous one.

1. Introduzione

Il 9 marzo 1914 Franz Kafka scrive nei diari un frammento, che, nei giorni successivi, rielabora a più riprese. Il legame tra i frammenti lascia pensare che Kafka stesse lavorando a un racconto più ampio. Si intravede l'interesse di Kafka per una particolare situazione drammatica, ricca di possibilità narrative: qualcuno viene improvvisamente interrotto da un intruso che reca informazioni misteriose.

I frammenti che verranno presentati di seguito, come altri passi annotati nei quaderni di Kafka, permettono di sbirciare nel laboratorio dello scrittore. Costituiscono una sorta di *prova della commutazione* d'autore, uno studio sulla selezione linguistica e sui suoi esiti narrativi e stilistici. Danno la rara occasione di approfondire il *lavoro di produzione del senso* e il suo legame con l'enunciazione, come spero di mostrare in quel che segue.

1.1 Obiettivo dell'analisi

Il presente lavoro si pone obiettivi interni ed esterni alla semiotica. Tra i primi, mi propongo di cercare un nesso tra la nozione di lavoro semiotico (Eco 1975) e quella di enunciazione. Tra i secondi, è interessante riprendere il dialogo tra semiotica e critica letteraria: in particolare, la questione del lavoro semiotico compiuto da un autore sul proprio testo è di pertinenza della filologia e, nel panorama francese, della *critica genetica*.

A questo proposito, è bene chiarire che il mio non è un lavoro filologico e non deve essere frainteso come tale. Non mancano ottimi lavori di critica genetica sui diari di Kafka (Neuman e Vodoz 1994; Bancaud 2001). Essi prendono in mano i manoscritti kafkiani e considerano tagli, pentimenti, riscritture, nel tentativo di dire qualcosa *non* sul testo, ma sulla *scrittura* di Kafka. Il mio lavoro prende in considerazione solo la traduzione di Ervino Pocar per l'edizione Mondadori.

I frammenti di Kafka che presenterò nelle sezioni che seguono saranno considerati *manifestazioni autonome*, legate da elementi costanti. Questa scelta parrebbe giustificata dalla loro natura di esercizio letterario, in qualche caso prettamente stilistico. Le edizioni dei diari li riportano *tutti*, non potendosi individuare una versione particolare che rifletta "l'ultima volontà dell'autore".

Per usare i termini della critica genetica (De Biasi 2000), la giustapposizione dei frammenti nella pubblicazione dei Diari non costituisce propriamente un'edizione critica *orizzontale*: non presenta, cioè, una o più tappe diverse della redazione di un testo. Neppure può dirsi un'edizione critica *verticale*, intesa a seguire l'evoluzione di un medesimo brano dal primo appunto alla pubblicazione. La loro natura è piuttosto quella, dello studio, del gioco, e non di varianti di un testo definitivo in vista della pubblicazione. Da un punto di vista semiotico, possiamo paragonarli alle *variazioni musicali*: nessuna variazione riflette più di altre un'approssimazione ad un qualche ideale estetico.

D'altro canto, i Diari di Kafka risentono anche del duplice paradosso proprio del genere, sul quale tanto la critica genetica quanto la semiotica fanno presa con difficoltà. Da una parte, non ci sono bozze e brogliacci dei diari; d'altronde, non possono essere considerate come scartafacci, alla Contini, come versioni preliminari o varianti evolutive di un testo da pubblicarsi. I lavori semiotici più recenti sottolineano come questo genere di autobiografia descriva (o addirittura produca) una sorta di estraniamento volontario: si tratta di una *semiotecnica* volta a ottenere un mutamento nell'essere del soggetto autobiografato (Ponzo e Galofaro 2022, pp. 11, 19). Dunque, tra gli obiettivi dell'analisi che propongo, c'è il tentativo di definire un luogo dove genetico e generativo confinano tra loro, quello dell'enunciazione e del lavoro semiotico.

1.2 Testo e avantesto

A questo proposito, i rapporti tra critica genetica e semiotica sono stati piuttosto problematici. La letteratura è uno degli oggetti intorno al quale la semiotica si è costituita – si pensi a Roland Barthes, Jean Starobinski, e allo stesso Greimas (Bertrand 2019). Tuttavia, in Italia, lo strutturalismo e la nozione di *testo* è stato visto come un'*alternativa* ai metodi consolidati in ambito accademico. Per Maria Corti, d'Arco Silvio Avalle e Cesare Segre (che fu presidente dell'Associazione Internazionale di Studi Semiotici), la semiotica permetteva di oltrepassare la critica delle varianti di Gianfranco Contini. Questa caratteristica della semiotica sembra essere tra le ragioni del suo successo anche in altri ambiti, come quello degli studi sul cinema (cfr. Galofaro 2022). La semiotica accantonava dunque l'autore e il mutamento diacronico per concentrarsi sul testo in maniera sincronica. In generale, la semiotica descrive la produzione del senso come un insieme di rapporti di presupposizione logici, non cronologici.

All'inverso di quanto è accaduto in Italia, in Francia fu la critica genetica a costituirsi, negli anni 70, in opposizione allo strutturalismo. Essa contrappose alla nozione di testo, unico e stabile, quella di *avantesto*, intesa, in un primo momento, come l'insieme dei documenti che vengono prodotti nel corso della genesi del testo nella "fabbrica", nel "laboratorio", nello "studio" dell'autore (Grésillon e Lebrave 1983, p. 7). In seguito, poiché la nozione di avantesto riporta irrimediabilmente alla nozione di testo, si è parlato piuttosto di un *dossier génétique* (cfr. Grésillon 1994, p. 109) per sottolineare come la critica genetica prenda di mira la scrittura e non il testo, il processo e non il prodotto, la creatività e non l'edizione.

Rebus sic stantibus, non stupisce che Greimas e Courtés abbiano tracciato una distinzione netta tra i modelli *generativi* e *genetici*:

L'approccio generativo si oppone radicalmente all'approccio genetico: quest'ultimo considera la genesi di un oggetto come situata sulla linea temporale, e portata a compimento in una serie di forme successive, spesso in relazione con le circostanze esterne che ne hanno condizionato lo sviluppo (Greimas e Courtés 1979, p. 143).

Sorprendentemente, tuttavia, Greimas e Courtés definiscono la filologia nel modo che segue:

Si intende attualmente per filologia l'insieme delle procedure che hanno come scopo la costituzione di un testo, vale a dire la sua datazione, la sua decifrazione, la scoperta delle sue varianti, il dotarlo di un apparato referenziale che ne faciliti la lettura e di un apparato critico che ne garantisca l'autenticità. Si tratta di un lavoro notevole e indispensabile, che costituisce una precondizione per una eventuale analisi del corpus (Greimas e Courtés 1979, p. 127).

Vi è tra le due voci del dizionario una contraddizione stridente¹: in una prospettiva strutturalista, la semiotica ricostruisce la generazione del senso del testo; privilegia il sincronico e il logico sul diacronico e sullo storico; descrive una forma in grado di formare diverse materie. Tuttavia, per la seconda definizione, il “testo” è costituito e consegnato alla semiotica dalla filologia, in barba al principio di immanenza. Il dizionario reca traccia delle due concezioni, oscillando tra l’una e l’altra (ad es. Greimas e Courtés 1979, pp. 358-359).

1.3 Le condizioni di possibilità della critica genetica

A mio modo di vedere, sono proprio le differenze tra semiotica e filologia ad alimentare un interesse reciproco. Al di là del gioco delle parti, “generativi” e “genetisti” citano spesso i lavori di critici come Lejeune; inoltre, un romanzo come il *Processo* è stato ben definito dai genetisti come “semiologico per eccellenza”, perché mette in scena due aporie: quella relativa alla verità dell’esistenza e quella relativa alla fondazione del senso (Neumann e Vodoz 1994, p. 75). Lo stesso autore, per motivi analoghi, considera il *Processo* come “genetico nel vero senso del termine”, in quanto la sua scrittura concretizza un’espressione creativa determinata dalla norma e dal desiderio, dalla delegittimazione della vita e dall’incoronazione dello scritto (Neumann e Vodoz 1994, p. 87).

Senza essere costretta a rinunciare o a “ibridare” la propria concezione di scientificità, la semiotica generativa mirerà piuttosto a rendere conto, con i suoi strumenti, delle condizioni di possibilità della critica genetica e della filologia. Un argomento di dialogo può essere proprio la nozione di testo. Come scrive Magdalena Kubas (2022, p. 144), quella di *avantesto* non è, e non vuole essere, “una definizione unitaria del testo o della testualità”. Riferendosi al lavoro di Louis Hay (1985) sulla critica genetica, Kubas sottolinea che ciò che la genesi di un’opera rivela è la *possibilità* del testo: la scrittura deborda rispetto alla linearità del codice su tutti i lati e si proietta in spazi molteplici, moltiplicando così le reti di lettura. Qualcosa del genere accade, per Kubas, anche in Greimas, laddove il testo non è il risultato del percorso generativo, ma piuttosto della sua *interruzione*: il testo assume allora l’aspetto della linearizzazione di un percorso *non lineare* (Greimas e Courtés 1979, p. 359).

Anche Denis Bertrand (1985) individua nel percorso generativo uno strumento concettuale potente per inquadrare i mutamenti apportati da un autore sul testo, tale da poter interessare alla critica genetica. In particolare, nel suo lavoro sulle varianti di *Germinal*, si serve della nozione di elasticità del testo:

[...] riconosceremo nell’estensione tematica e nell’espansione stilistica un solo ed unico processo collocato a due distinti livelli della produzione e della presa di significato: l’attualizzazione delle forme virtuali, prevedibili e compatibili con il loro ‘ipotesto’, rimanda all’attività di espansione che può interessare sia il livello delle strutture semio-narrative, e quindi dare origine ad una disposizione dei programmi gerarchici più complessa, sia quello delle strutture discorsive, e quindi mettere in scena in varie forme lo sviluppo semantico delle figure del contenuto (Bertrand 1985, p. 57).

Parafrasando, le diverse versioni di un testo possono attualizzare alcune virtualità di un “ipotesto” o di un “avantesto”, espandendole. Il percorso generativo può renderne conto e individuare con precisione il genere di espansione, che può riguardare le strutture narrative o elementi discorsivi.

2. Il caso studio

Nel caso studio dei frammenti di Kafka, si mostrerà come, a partire da una struttura narrativa piuttosto semplice, le varianti rimettono in discussione spazi, nomi e aspetto figurativo degli attori, oltre ad alcuni elementi espressivi che hanno a che fare con l’aspettualizzazione e la modulazione della tensività. Utilizzando il percorso generativo per individuarli (sezioni 2 e 3), si procederà, con la teoria della produzione segnica, a descrivere i diversi tipi di lavoro semiotico che essi presuppongono (sezione 4); per

¹ Devo questa considerazione a Giovanni Guagnellini (comunicazione personale).



finire, questo lavoro porta a ripensare gli attanti dell'enunciazione (enunciatore, enunciatario) come un caso di *dividuo*, composto da un'istanza di selezione e da un'istanza giudicante (sezione 5).

2.1 Il primo frammento

A) Rense, uno studente, stava nella sua cameretta che dava nel cortile e studiava. La fantesca entrò ad annunciare che un giovane desiderava parlargli. Come si chiama? domandò Rense. La donna non lo sapeva (Kafka 1948, p. 419).

Si tratta di un'idea non ancora sviluppata, il genere di appunto che si annota frettolosamente per ritornarci in seguito. I personaggi sono ridotti a ruoli tematici – lo studente, la fantesca. Solo lo studente ha un nome, solo il visitatore possiede una dimensione figurativa stilizzata (“un giovane”). Lo spazio è appena uno schizzo, il tempo è definito dall'azione (è ora di studiare). L'aspettualizzazione è genericamente durativa. Tenendo presenti le coordinate dell'enunciazione – spazializzazione, temporalizzazione, attorializzazione... (Greimas e Courtès 1979), a definire lo *schizzo* sembrano essere alcune assenze. Poiché però l'opposizione presenza/assenza – ad esempio, del nome proprio – è a pieno titolo semiotica, sarebbe un errore grossolano scambiare l'assenza di scelte per una carenza di significato; né possiamo parlare di strutture narrative “messe a nudo”, poiché queste restano sempre e in ogni caso presupposte dalla pur scarna discorsività: rimangono immanenti all'enunciato. Piuttosto, è preferibile parlare di *indeterminazione*, una caratteristica semiotica che è propria della discorsività: l'enunciatore non si limita a selezionare elementi del paradigma da proiettare sul piano del sintagma, ma seleziona parimenti anche ciò che *non va espresso*; da un punto di vista semiotico, in quanto figure retoriche, la reticenza, la preterizione non fanno che esasperare questa più generale caratteristica della narrazione.

2.2 Il secondo frammento

Successivamente, Kafka lavora sui nomi e sull'aspetto dei personaggi, sulla collocazione spaziale e temporale dell'azione e sul genere letterario, sperimentando il racconto e il dialogo:

B) Una cameretta d'affitto. L'alba. Disordine. Lo studente è letto, dorme rivolto alla parete. Qualcuno bussa. Silenzio. Bussano più forte. Lo studente si alza a sedere spaventato, guarda verso la porta: Avanti.

domestica, ragazza debole: Buongiorno.

studente: Che cosa vuole? È ancor notte.

domestica: Mi scusi, un signore chiede di lei.

studente: Di me? (esita) Storie! Dov'è?

domestica: Aspetta in cucina.

studente: Che tipo è?

domestica, sorride: Ecco, è ancora giovane, non si può dire che sia molto bello, deve essere ebreo.

studente: E costui viene da me di notte? Del resto non ho bisogno del suo giudizio sui miei ospiti, ha capito? E quello venga pure. Ma faccia presto.

Lo studente empie la pipetta che aveva sulla sedia accanto al letto e fuma.

kleipe compare sulla soglia e guarda lo studente che, gli occhi rivolti al soffitto, fuma tranquillamente. (Piccolo, dritto, grande naso a punta un po' storto, colorito olivastro, occhi incavati, braccia lunghe.)

studente: Quanto ancora? Venga qui vicino al letto e dica che cosa vuole. Chi è lei? Che vuole? Su presto, presto!

kleipe si avvicina molto lentamente al letto e intanto cerca di spiegare qualcosa coi gesti. Quando parla si aiuta allungando il collo e alzando e abbassando le palpebre: Ecco, anch'io sono di Wulfenshausen.

studente: Davvero? Bello, molto bello. Perché non è rimasto là?

kleipe: Ma, rifletta, è la città natale di noi due, è vero, ma è anche un buco miserabile.

(Kafka 1948, pp. 423-424)



Come si può osservare, si tratta sempre di un'interruzione. Tuttavia, ora essa riguarda il sonno, non più lo studio. Dunque, accade nottetempo. Inoltre, Kafka aggiunge dettagli. Non troppi: rimaniamo nell'ambito di un copione teatrale, la cui dimensione figurativa presuppone scelte ulteriori da parte di un regista, di uno scenografo, di un costumista. Ad ogni modo, ora alcuni personaggi prendono corpo e figura: lo studente fuma la pipa; la domestica è una "ragazza debole" e sorride; il visitatore non è più solo "un giovane"; ora presenta i tratti stereotipici dell'ebreo sgradevole, oltre a una marca zoomorfa, scimmiesca. È una figura tipicamente kafkiana, quella della metamorfosi, che Gilles Deleuze e Félix Guattari interpretano come *divenire-animale*:

Divenire animale significa [...] varcare una soglia, arrivare a un continuum di intensità che valgono ormai solo per se stesse, trovare un mondo di intensità pure, in cui tutte le forme si dissolvono, e con loro tutte le significazioni, significanti e significati, a vantaggio d'una materia non formata, di flussi deterritorializzati, di segni asignificanti (Deleuze, Guattari 1980, p. 23).

Cogliendo l'invito di Deleuze e Guattari, nello stereotipo ebraico animalesco kafkiano possiamo leggere, trasfigurata e parodiata, la condizione dell'ebreo praghese dell'epoca. Inoltre, il visitatore ora ha un cognome; è lo studente ad aver perduto il proprio nome. Anche lo spazio si impoverisce: scompare l'accesso al cortile; viene nominato un soffitto, assente nell'idea iniziale. Quanto all'aspettualizzazione, sparisce la dimensione durativa: l'azione teatrale sottolinea le componenti terminative dell'interruzione, il suo presentarsi in maniera improvvisa, senza che il protagonista possa realmente prepararsi. Il dialogo procrastina, con comicità, il momento in cui viene rivelata l'informazione essenziale (chi è l'intruso, che cosa vuole?). Il nome del paese di Wulfenshausen è vagamente significativa, e può ricordare l'espressione "casa dei lupi". Un esempio di quel "tedesco di Praga, come lingua disseccata, mescolata al ceco o allo Yiddish", che offrirà a Kafka la possibilità di tante invenzioni (Deleuze e Guattari 1975, p. 37). Nel complesso, il tentativo di Kafka sembra influenzato dal teatro ebraico, che frequentò assiduamente nel 1912 (cfr. Lemaire 2005, pp. 161-176). La battuta di Kleipe ricorda infatti il ruolo tematico dello *schnorrer*, il mendicante sgradevole, talvolta arguto, travestito da persona rispettabile che pretende gli si faccia l'elemosina e si indigna quando gli viene rifiutata.

2.3 Il terzo frammento

La terza versione del racconto data 15 marzo:

C) Una notte d'inverno verso le cinque del mattino la domestica, semivestita, annunciò allo studente un visitatore. "Che diavolo, che diavolo?" domandò lo studente assonnato, mentre in quella un giovane entrava con in mano una candela accesa che si era fatto dare dalla domestica e, alzando la candela per vedere meglio lo studente, abbassava il cappello con l'altra mano quasi fino a terra, tanto era lungo il braccio (Kafka 1948, pp. 424-425).

Anche in questo caso ritroviamo l'interruzione e i ruoli tematici dello *studente*, della *domestica* e dello *scocciatore*. Kafka mantiene la collocazione temporale del secondo frammento, nottetempo. L'età della domestica rimane ora indeterminata; in compenso, ora è semivestita, come si addice all'ora tarda. L'intruso mantiene tratti scimmieschi – le braccia lunghe – e porta con sé un cappello e una candela. L'elemento cromatico dell'illuminazione contribuisce a conferire alla scena un'atmosfera grottesca.

2.4 Legami con altri frammenti

Nello stesso giorno in cui scrisse il frammento A, Kafka aveva steso un primo lacerto, legato a quello dalle scelte discorsive:

D) 9 marzo. Rense fece alcuni passi nel corridoio semibuio, aprì la porticina dissimulata della sala da pranzo e disse, quasi senza guardare, alla compagnia troppo rumorosa: “Per favore, state un po’ zitti. Ho un ospite, vi prego di avere un po’ di riguardo”.

Quando ritornò in camera sua e udì il frastuono come prima, sostò un istante, fece per tornare indietro, ma decise diversamente e rientrò in camera.

Un giovane di circa diciotto anni vi stava affacciato alla finestra e guardava nel cortile: “C’è già più pace” disse quando Rense entrò, e alzò verso di lui il naso lungo e gli occhi incavati. “Non c’è niente affatto più pace” ribatté Rense prendendo un sorso dalla bottiglia di birra che era sulla tavola. “Qui non si riesce ad avere pace. Bisognerà, giovanotto, che tu ci faccia l’abitudine”

(Kafka 1948, pp. 418-419).

A permettere l’accostamento tra i due frammenti, il nome Rense e la presenza di un *ospite* piuttosto giovane e poco caratterizzato quanto ai tratti figurativi. Non è chiaro se, in questa versione, Rense sia uno studente; ciò che sappiamo è che è più anziano del visitatore. Di per sé, il ruolo tematico dello studente è piuttosto comune nei frammenti kafkiani, ed è spesso legato all’interruzione. In un frammento del 1913, ad esempio, è uno studente perdigiorno, Oskar M., a interrompere il sonno di un amico ingegnere, di nome Franz, per esporgli una misteriosa idea che lo riabiliterà agli occhi del padre. In un ulteriore frammento dello stesso anno, uno studente di nome Kesse attende un mercante sulle scale di casa, per dargli una notizia che anche in questo caso rimarrà imprecisata. Ma è soprattutto la pianta della casa descritta nel frammento D a rinviare con certezza ad uno schizzo precedente, scritto tra il 15 e il 20 ottobre del 1913:

E) Fra già tardi, di sera. Lo studente aveva perso ogni voglia di continuare a lavorare. Del resto non era necessario, nelle ultime settimane aveva fatto davvero grandi progressi, poteva dunque riposare un poco e ridurre il lavoro notturno. Chiuse libri e quaderni, fece ordine sul tavolino e si accinse a spogliarsi per andare a letto. Ma per caso volse lo sguardo alla finestra e, alla vista della luna piena, gli venne l’idea di andare ancora a fare una passeggiatina nella bella notte autunnale e di ristorarsi eventualmente con un caffè. Spense la lampada, prese il cappello e aprì la porta della cucina. In complesso gli era indifferente di dover passare sempre dalla cucina. Questa scomodità rendeva parecchio meno costosa la camera, ma ogni tanto, quando in cucina facevano rumore o quando lui, come per esempio ora, desiderava uscire la sera tardi, era pur seccante (Kafka 1948, p. 383).

Assistiamo a una catena di trasformazioni, accomunate da una maggiore o minore *indeterminazione* legata alla scelta di un certo *osservabile*: nella trasformazione dal frammento E al frammento D, la camera mantiene un’apertura sulla cucina, dove possono essere presenti eventuali disturbatori, e permette di vedere il cielo e la luna piena. Dal frammento D al frammento A, la camera perde la cucina, ma si precisa che la vista dà su un cortile interno. Dal frammento A al B, la vista della camera torna ad essere indeterminata, perché l’osservabile selezionato dall’enunciatore è il soffitto; dal frammento B al frammento C anche il soffitto svanisce nel buio, perché la focalizzazione si sposta sui pochi dettagli illuminati dalla candela. La scrittura di Kafka permane in un regime di instabilità: elementi discorsivi sempre diversi vengono “appesi” a strutture narrative leggere, esili, in perenne equilibrio precario come i *mobili* di Calder.

Nel primo degli otto *Quaderni in ottavo* si trova un frammento dalla struttura narrativa molto simile a quelle considerate fin qui. Max Brod lo data al 1917. Sebbene le variazioni apportate nella struttura discorsiva si discostino molto dalle precedenti, la struttura narrativa è simile, se non identica:

F) Vecchio, corpulento, con qualche leggero disturbo al cuore, me ne stavo sdraiato, dopo pranzo, un piede a terra, sul divano, e leggevo un’opera storica. Entrò la domestica e, mettendosi due dita sulle labbra appuntite, annunciò un signore.

“Chi è?” domandai, seccato dal fatto di dover ricevere qualcuno proprio mentre aspettavo il caffè.

“Un cinese,” disse la domestica e, girandosi convulsa, represses una risata che l’ospite, di dietro la porta, non doveva sentire.

“Un cinese? Da me? È vestito da cinese?”

La serva accennò di sì, lottando ancora con la sua voglia di ridere.



“Digli il mio nome, chiedigli se vuol vedere proprio me, che sono già sconosciuto nella casa accanto, tanto più poi in Cina.”

La serva mi scivolò accanto e sussurrò: “Ha soltanto un biglietto da visita, dove c’è scritto che chiede di essere ricevuto. Non sa il tedesco, parla in una lingua incomprensibile, io non oso prendergli quel biglietto”.

“Fallo passare!” dissi, poi, preso dall’agitazione che spesso provoca in me il mio mal di cuore, buttai il libro a terra e imprecai contro la goffaggine della domestica. Levatomi in piedi, e dopo aver stirato il mio corpo gigantesco, col quale, in quella camera bassa, avrei dovuto intimidire chiunque, mi diressi verso la porta. In effetti, il cinese mi aveva appena veduto, che sgattaiolò fuori subito. Allungai una mano in corridoio e, afferrato quell’uomo per la cintura di seta, me lo tirai dentro pian piano. Era evidentemente uno studioso, piccolo, esile, con gli occhiali di tartaruga, una rada barbetta caprina, rigida, color sale e pepe. Un ometto garbato, che teneva la testa un po’ china e sorrideva con gli occhi socchiusi (Kafka 1953).

Questa volta il frammento narrativo è più esteso; in linea con quel che si scriveva, la struttura narrativa dell’intrusione è utilizzata per raccontare una storia molto diversa, da un punto di vista discorsivo: Kafka approfondisce gli spunti comici offerti dal canovaccio dell’intrusione, già presenti in B. Il soggetto non è più uno studente, ma un intellettuale maturo, affetto da qualche acciacco; l’antisoggetto-visitatore non è più un ebreo stereotipico, ma un enigmatico e buffo cinese; l’oggetto di valore interrotto non è il sonno o lo studio, ma una piacevole lettura postprandiale. La domestica rimane fedele al frammento B: ridanciana e goffa, causa l’irritazione del suo padrone. Il motivo dell’interruzione rimane in ogni caso oscuro, ed è causa agitazione. Inoltre, dal punto di vista delle scelte dell’enunciazione, il racconto è ora in prima persona, con effetto soggettivante.

2.5 L’incipit del Processo

Gli esercizi letterari kafkiani ricordano diamanti in attesa di essere incastonati; talvolta trovano sistemazione in opere più ampie. Forse, la più nota interruzione kafkiana, quella che ha cambiato la storia della letteratura, era stata scritta tempo prima, nel 1914:

Qualcuno doveva aver diffamato Josef K. perché, senza che avesse fatto nulla di male, una mattina venne arrestato. La cuoca della signora Grubach, la sua padrona di casa, che ogni giorno verso le otto gli portava la colazione, quella volta non venne. Ciò non era mai accaduto. K. aspettò ancora un po’, guardò dal suo cuscino la vecchia signora che abitava di fronte e che lo osservava con una curiosità del tutto insolita in lei, poi però, meravigliato e affamato a un tempo, suonò (Kafka 1925).

È l’incipit del *Processo*, uno dei tre romanzi incompiuti di Kafka, rimasti inediti. La stanza ha in comune, con quella dello studente, il fatto di essere in affitto; ricompare un’apertura sull’esterno, la finestra dalla quale sbircia l’anziana vicina impicciona. Quanto alla collocazione temporale, l’interruzione stavolta avviene dopo il risveglio, prima della colazione. Di Josef K. per il momento sappiamo poco; nel prosieguo, verremo a sapere che è un impiegato di banca.

Subito qualcuno bussò e entrò un uomo, che egli non aveva mai visto prima in quella casa. Era snello eppure ben piantato, indossava un vestito nero attillato che, come gli abiti da viaggio, era dotato di diverse pieghe, tasche, fibbie, bottoni e di una chiusura e che di conseguenza, benché non fosse chiaro a cosa dovesse servire, sembrava particolarmente pratico. “Chi è lei?”, chiese K. sollevandosi a metà sul letto. L’uomo però sorvolò su quella domanda come se si dovesse accettare la sua apparizione e a sua volta disse soltanto: “Ha suonato?” (Kafka 1925).

Kleipe si è trasformato in un agente in borghese nerovestito, il che lo rende forse meno caricaturale, ma altrettanto inquietante. In seguito, sarà presentato col nome di Willem, e verrà affiancato da una seconda guardia, di nome Franz, che presidia il salotto. Non è certo raro che il medesimo ruolo (nel nostro caso, quello di antisoggetto-intruso) sia affidato a due o più attori.



“Anna mi deve portare la colazione”, disse K. cercando sulle prime in silenzio, mediante l’attenzione e la riflessione, di stabilire chi mai fosse quell’uomo. Ma questi non si espone per molto al suo sguardo, si volse invece in direzione della “porta che aveva lasciato socchiusa, per dire a qualcuno che evidentemente stava appena dietro la porta: “Vuole che Anna gli porti la colazione”. Seguì un breve ridacchiare dalla camera accanto, non era chiaro dal suono se non scaturisse da più persone (Kafka 1925).

Qui la cameriera diventa una cuoca; è nominata, ma non è presente. La sua funzione è incorporata nella stessa guardia che bussa ed entra senza farsi annunciare. La scena si sposta nella stanza accanto: non è più una cucina, come in alcuni frammenti, ma il salotto della signora Grubach, la padrona di casa di Kafka. Lì, la seconda guardia comunica a Josef K. che egli è in arresto:

“Lei non può uscire, è già in arresto”. “Così sembra”, disse K. “E perché mai?”, chiese poi, “Noi non siamo autorizzati a dirglielo. Vada nella sua camera e aspetti. Il procedimento si è appena avviato e lei saprà tutto a tempo debito. Vado già oltre il mio compito parlandole così amichevolmente. Ma spero che nessuno ascolti al di fuori di Franz, e del resto anche lui è gentile con lei contro ogni prescrizione. Se avrà ancora tanta fortuna quanta ne ha avuta per la designazione delle sue guardie, allora può essere fiducioso” (Kafka 1925).

Il motivo dell’intrusione, l’informazione cruciale, l’antiprogramma narrativo, rimane dunque nel vago e, come è noto, Josef K. non lo conoscerà mai.

Come emerge chiaramente, Kafka ha impiegato, nell’incipit del *Processo*, la stessa struttura narrativa che aveva studiato nei propri esercizi, donandole il respiro discorsivo del romanzo, e al contempo riprendendo il dialogo, il discorso diretto, dal teatro. Tra le varie soluzioni spaziali sperimentate in precedenza, ha reimpiegato tanto l’*osservabile* della finestra – spazio eterotopico in cui è installato un punto di vista sull’azione – quanto l’idea che la stanza dia su uno spazio comune (non più la cucina, ma un salotto). Gli spazi kafkiani tendono ad essere connessi con spazi eterotopici, talvolta inaccessibili: si tratta, secondo Deleuze e Guattari (1975, pp. 127 e ssg.), di una “topografia mentale” tipicamente kafkiana fatta di blocchi e di *linee di fuga*. La domestica è stata eliminata – ma la sua assenza è inquietante e significativa.

Un’ultima osservazione. Come è noto, il *Processo* è incompiuto e inedito. Il fatto che Kafka si sia servito di nuovo, nel 1917, della stessa struttura per dar vita al frammento G fa pensare a una *sceneggiatura ipercodificata* la cui funzione è mediare tra piano d’espressione e del contenuto (Eco 1979). Questa sceneggiatura non consiste solo di un frammento di struttura attanziale, ma di alcuni ruoli tematici – l’intruso, colui che viene interrotto, la serva. Inoltre, vi sono alcune schematiche scelte spaziali: non una camera definita, ma uno spazio intimo, privato, in cui avviene l’intrusione, confinante con altri spazi collettivi, nei quali si collocano persone che minacciano la privacy. Come si vede, più che uno spazio definito si tratta di un insieme di vincoli sulle scelte spaziali possibili. È proprio questo genere di *indeterminazione* a rendere aperta la sceneggiatura intertestuale.

3. Un altro genere di lavoro semiotico

I *diari* abbondano di casi simili a quelli presentati sopra: per Kafka, ritornare su quanto aveva scritto ingaggiando un corpo a corpo estenuante con la lingua, lucidandola fino a renderla brillante, era un procedimento letterario piuttosto comune. Questa sezione presenta un secondo esempio del lavoro di Kafka, che ha meno a che fare con il rapporto tra strutture narrative e discorsive ed è diretto, invece, a ottenere effetti di senso attraverso una modulazione del piano d’espressione.

3.1 Il frammento sull'educazione

A partire dal 19 giugno 1910 Kafka scrive e riscrive un frammento, un lungo *cahier de doléance* il cui Io narrante lamenta i danni subiti durante la propria educazione. Frammenti come questo sono stati talvolta impiegati per la ricostruzione della biografia di Kafka nonostante siano scopertamente un esercizio: l'Io narrante si descrive come piccolo e grasso e si attribuisce 40 anni – all'epoca l'autore ne aveva 27 (cfr. Kafka 1948, p. 627 n. 111). Da un punto di vista tematico, risulta piuttosto evidente il legame col racconto *La condanna* e con la *Lettera al padre*. Peraltro, Gérard-Georges Lemaire (2005, pp. 35-36) ridimensiona la reale portata del conflitto tra Franz e Hermann Kafka, tentando, una volta buona, di distinguere la letteratura dalla vita.

Nei frammenti considerati, Kafka lavora sulla figura retorica dell'elenco. Come scrive Eco (2009), la lista è un genere di forma aperta, potenzialmente infinita; Kafka sfrutta questa caratteristica per aggiungere di volta in volta persone che lo hanno danneggiato, tipi di danni subiti, possibili confutazioni ai propri argomenti... Deleuze e Guattari individuano qui un altro procedimento kafkiano, che chiamano *proliferazione della serie*: “Questo metodo di accelerazione o di proliferazione segmentale congiunge il finito, il contiguo e l'illimitato (1975, p. 104)”. Ad esempio:

G) Questo rimprovero colpisce una quantità di persone, cioè i miei genitori, alcuni parenti, singoli visitatori della nostra casa, diversi scrittori, una determinata cuoca che per un anno mi accompagnò a scuola, un mucchio di maestri (che nel ricordo devo stringere insieme, altrimenti me ne sfugge qualcuno, ma dato che li ho così pigiati l'insieme torna a sgretolarsi qua e là), un ispettore scolastico, passanti in cammino a passo lento, insomma questo rimprovero s'insinua come un pugnale nella società e nessuno, ripeto, nessuno purtroppo è sicuro che la punta del pugnale non appaia un giorno all'improvviso davanti, dietro o di fianco (Kafka 1948, p. 106).

La comparazione tra i seguenti incipit rivela l'intento di Kafka:

- a) Se ci penso, devo dire che la mia educazione mi ha nociuto molto in parecchi sensi.
- b) Spesso ci rifletto e sempre devo dirmi che la mia educazione mi ha nociuto molto in parecchi punti.
- c) Spesso ci ripenso e lascio libero corso ai pensieri senza immischiarmi e sempre, comunque io la rigiri, arrivo alla conclusione che la mia educazione mi ha enormemente nociuto in parecchi sensi.
- d) Spesso ci ripenso e lascio libero corso ai pensieri senza immischiarmi e sempre arrivo alla medesima conclusione, che l'educazione mi ha guastato più di tutte le persone che conosco e più di quanto io possa comprendere.

Queste *variazioni* kafkiane sono un esempio di *lavoro semiotico*. In questo caso, lo si può rappresentare come un termine complesso tra *differenza* e *ripetizione*; in analogia con la semiotica musicale, la si può opporre alla *liquidazione*, ossia all'eliminazione di uno o più elementi (Galofaro 2004, p. 151). Si concentrano su diverse caratteristiche discorsive.

- a) sull'aspettualizzazione, che diviene iterativa e frequentativa: “Se ci penso” / “Spesso ci rifletto” / “ci ripenso”;
- b) sulle modalità e un'opposizione tra il dovere e la libertà: “Lascio libero corso ai pensieri” Vs. “devo dire” / “comunque io la rigiri”;
- c) si ha un'intensificazione del grado (“molto” / “enormemente” / “più di tutte le persone che conosco”;
- d) l'ultimo frammento acquista perfino una sfumatura paradossale dal punto di vista cognitivo: l'io narrante arriva a una conclusione che travalica le proprie capacità di comprensione.

Nel complesso, tuttavia, tutte queste variazioni lavorano sul ritmo del piano dell'espressione: giocano a *procrastinare* la conclusione con l'effetto di incrementare la tensione testuale oltre ogni limite. Come scrive



Daniele Barbieri (2004, pp. 83-84), intensità ritmica e tensione sono legati tra loro; “misurare” il ritmo testuale vuol dire in realtà valutare la variazione dell’intensità ritmica.

4. La nozione di lavoro semiotico

La nozione di lavoro semiotico, proposta da Rossi-Landi (1968), è stata indagata da Umberto Eco (1975, pp. 201-371). Il limite di quelle riflessioni è che esse si collocano nell’ambito di una *teoria della produzione segnica*: mirano cioè a una migliore comprensione della nozione tratteggiata di *segno*, mentre sono, spesso, considerazioni sulla *produzione del senso* attraverso l’identificazione di unità e il loro assemblaggio in *enunciati più ampi*. In altri termini, è come se Eco disassemblasse un LEGO per ricavarne una tipologia di mattoncini: si perde di vista, così, il vero obiettivo del lavoro semiotico, che non è produrre segni isolati, ma una costruzione dotata di senso. Insomma: poiché si produce il piano d’espressione, del contenuto e il loro rapporto, è chiaro che il lavoro di produzione ha per obiettivo il *senso*, la relazione di *significazione*.

4.1 Tipi di lavoro semiotico

Una volta chiarito questo, è utile recuperare la tipologia dei *lavori semiotici* proposti da Eco (1975, p. 205):

- A) un lavoro sul piano dell’espressione, volto alla *produzione* di segnali, appannaggio della teoria dell’informazione;
- B) un lavoro sul piano del contenuto, avente per oggetto il rapporto espressione-mondo e quello tra emittente e destinatario della comunicazione, studiato dalle *scienze sociali*;
- AB) un lavoro volto a porre in rapporto il piano d’espressione e del contenuto;

Quest’ultimo lavoro risente del fatto di dover porre in rapporto due piani diversi e pertanto presenta, ricorsivamente, la medesima organizzazione:

- ABa) un lavoro *articolatorio* sul sistema dell’espressione, finalizzato a organizzarlo, ad adeguarlo alle esigenze espressive e a cambiarlo creativamente: perciò, esso riguarda discipline diverse come la fonologia, a vocazione descrittiva, e la teoria musicale, che ha una pertinenza estetica.
- ABb) un lavoro *articolatorio* sul sistema del contenuto, volto a distinguere generi di giudizi (semiotici e fattuali) e di proposizioni che hanno un legame con il mondo, e che riguarda discipline tanto differenti e apparentemente distanti quanto la fisica e la logica;
- ABab) un lavoro volto alla *correlazione* tra i sistemi dell’espressione e del contenuto, che non mira solo all’istituzione, all’adeguamento e alla mutazione del codice, ma anche di unità più ampie, per *extracodifica* (Eco 1975, p. 191). Anche in questo caso, oltre a discipline come la linguistica, Eco vede una pertinenza dell’estetica, rappresentata dalla stilistica e dall’iconologia.

A seconda che un certo tipo di lavoro sia applicato al piano d’espressione, del contenuto o alla loro relazione, Eco indica un insieme di discipline che lo effettuano (teoria dell’informazione, linguistica, logica, etnometodologia ...). Si tratta di una *classificazione delle scienze* che rivela una *weltanschauung semiotica*, forse tipica degli intellettuali dell’epoca. Tuttavia, i tipi di lavoro sono solo tre:

- 1) il lavoro di *produzione* vero e proprio, il cui prodotto è un supporto per la significazione e per la comunicazione;
- 2) il lavoro di *articolazione*, che ha per prodotto i sistemi dell’espressione e del contenuto;
- 3) il lavoro di *correlazione*, che lega i due piani.

Tutti questi lavori hanno un lato costruttivo, creativo, perché trasformano il proprio oggetto: tutto il senso è trasformazione del senso. Il lavoro di produzione è condizione di possibilità di quello articolatorio, e quest’ultimo lo è rispetto al lavoro di correlazione. La triade *produzione/articolazione/correlazione* presenta

forse una vaga assonanza con le tre determinazioni dell'essere secondo la *Logica* di Hegel (1841, pp. 69-71): qualità, quantità, relazione. La nozione di *giudizio* rinvia più chiaramente a Kant: la distinzione tra giudizi fattuali e semiotici ricorda quella tra giudizi sintetici e analitici, al punto che si potrebbe parlare di una reinterpretazione di Kant alla luce della semiotica. Secondo Kant (1787, pp. 65-67) un giudizio è analitico quando il suo predicato è già contenuto nel concetto del soggetto (ad es. "tutti i corpi sono estesi"). Un giudizio sintetico, al contrario, porta a una conoscenza nuova, ottenuta empiricamente. Nel corso del Novecento, la filosofia del linguaggio ha reinterpretato la nozione di giudizio analitico in termini di significato: è analitica una proposizione come "Tutti gli uomini sono mortali", perché "mortale" fa parte del significato di "uomo". Un giudizio sintetico riporterebbe allora informazioni accidentali, che non fanno parte della definizione del soggetto. Alla luce della nozione di *enciclopedia* (Eco 1984), e dunque di tutta l'informazione che la cultura può registrare su un dato contenuto, la distinzione cade insieme a quella tra proprietà "essenziali" e "accidentali" del significato. Tuttavia, rimane possibile che alcune proprietà non siano state ancora *registrate* in un certo formato enciclopedico ad un tempo dato. Dunque, rivedendo Eco (1975) alla luce di Eco (1984)², alcune proposizioni occasionali predicano di una data entità semiotica ciò che la cultura non le ha ancora attribuito. Eco chiama *giudizi fattuali* queste proposizioni. Tuttavia, altre proposizioni riportano ciò che l'enciclopedia ha già attribuito alla presuppongono un *giudizio semiotico*, che predica di un'entità semiotica quel che l'enciclopedia già le attribuisce (Eco 1975, p. 207). Va da sé, dunque, che alcuni giudizi fattuali divengano, col tempo, semiotici. L'esempio di Eco è "la Luna è stata raggiunta da esseri umani". Una volta che questo giudizio è considerato vero da un gruppo sociale, diventa parte del senso del termine "Luna" il fatto di essere raggiungibile dall'uomo³.

4.2 Lavoro semiotico negli esempi di Kafka

Nei frammenti considerati, Kafka non innova il sistema dell'espressione inventando neologismi o giochi di parole – come avviene invece nell'esempio joyceano, caro ad Eco, del termine "meandertale". Piuttosto, i frammenti sull'educazione presentati nel par. 2 rivelano come, nell'assemblare i termini, Kafka cerchi di adeguare il piano d'espressione alle sue esigenze, ricorrendo alla modulazione dell'intensità ritmica con l'effetto di accrescere la tensione testuale. Il lavoro sulla struttura narrativa dell'interruzione e dell'intrusione, invece, si basa sull'articolazione di unità del contenuto. Infatti, ciascun frammento sembra esibire un insieme di *giudizi fattuali*. Tuttavia, quando ad essere coinvolti sono i ruoli tematici, ritroviamo altrettanti *giudizi semiotici*: fa parte della nozione enciclopedica di domestica il compito di annunciare gli ospiti; per definizione, gli studenti studiano mentre, occasionalmente, dormono; è lapalissiano che un visitatore faccia il proprio ingresso nel luogo di visita.

Il fatto che una serie di proposizioni, apparentemente occasionali, si rivelino dipendenti da un giudizio semiotico, si riverbera sulla struttura narrativa che accomuna tutte le versioni del racconto. Nei termini della sintassi attanziale di Greimas e Courtés (1979), nell'*interruzione* un *soggetto* (lo studente) è disgiunto da un *oggetto* che per lui rappresenta un *valore positivo* (studiare, dormire) da parte di un intruso, latore di un'informazione inattesa di qualche genere. L'intruso incarna il *non poter fare* del soggetto, e si configura così come un *opponente*. La domestica incarna il *poter fare* dell'intruso, ed è dunque un "aiutante dell'opponente", o meglio l'*aiutante* dell'*antisoggetto* di un *antiprogramma narrativo* (interrompere, fare irruzione). Poiché il vero scopo dell'irruzione

² Mi permetto di aggiornare Eco alle sue idee successive. In linea con l'evoluzione della ricerca semiotica del tempo, Eco (1984) sostituisce la nozione di codice rigida e basata sulla correlazione tra unità, con quella di enciclopedia, che vede la cultura come un rizoma di connessioni.

³ Per completezza, aggiungo che fa parte del dibattito filosofico dell'epoca la discussione sulla possibilità di scoprire empiricamente, a posteriori, alcune verità analitiche, cioè necessarie: ad esempio, quando si scopre che i termini "Espero" e "Fosforo" designano entrambi il pianeta Venere (Kripke 1980). Questo punto di vista è molto lontano da quello di Eco (1984), per il quale non c'è qualcosa come un significato necessario, essenziale, e un significato non necessario, accidentale: le diverse culture possono registrare una certa informazione come necessaria o meno.

rimane ignoto, possiamo pensare che l'intrusione sia un sottoprogramma narrativo *d'uso* oppure *annesso*⁴ rispetto a un più vasto antiprogramma narrativo presupposto.

Come si è visto, questa struttura narrativa è parte di una *sceneggiatura intertestuale*, impiegata più volte da Kafka e declinata talvolta in senso comico, talvolta in senso grottesco. Secondo Eco (1979), le sceneggiature intertestuali sono un caso di *ipercodifica*; il loro impiego rientra pertanto nel tipo di lavoro semiotico che sopra ho classificato come ABab, volto alla correlazione tra i piani dell'espressione e del contenuto.

5. L'enunciazione individuale

Per pochi autori la biografia è stata utilizzata per interpretare l'opera quanto per Franz Kafka. Tutti i biografi utilizzano i Diari per ricostruire la sua vita, accanto alla corrispondenza e alle testimonianze di amici e conoscenti. Tuttavia, i Diari sono in gran parte esercizi letterari; come si è visto sopra, il lavoro sull'enunciazione, l'esplorazione delle diverse virtualità consentite dalla lingua, la loro esasperazione a scopo sperimentale, sono difficilmente eliminabili da queste prose. In tal modo viene a crearsi una sorta di cortocircuito – o, se si preferisce, un circolo ermeneutico – per cui l'opera letteraria è utilizzata per interpretare la vita dell'autore, la quale a sua volta è utilizzata per interpretare l'opera letteraria⁵.

In realtà, la *risrittura* presuppone una scissura tra una prima istanza, che *seleziona* le possibilità offerte dalle virtualità del sistema, e una seconda istanza *giudicante*, sulla base delle cui valutazioni si operano ulteriori modifiche al processo linguistico. Sulla base dei frammenti presentati, sosterrò che l'enunciatore può essere considerato alla stregua un *dividuo*. Non intendo questo termine nella popolare accezione di Deleuze, cui è spesso attribuito, quando piuttosto nell'utilizzo originario di Nietzsche, rielaborato in seguito da Lou Andreas-Salomé.

5.1 La nozione di *dividuale* nella ricezione di Deleuze

Se il termine *dividuale* si è affermato in diversi settori delle scienze umane e sociali si deve soprattutto a Deleuze, che utilizza il termine *dividuale* con sfumature differenti a seconda dell'opera e del periodo considerato⁶. Tra le altre, *dividuale* è “ciò che non è né indivisibile né divisibile, che si divide (o si riunisce) cambiando natura. È lo statuto dell'entità, cioè di quanto è espresso in un'espressione (Deleuze 1983)”. Di per sé, dunque, il termine indicherebbe lo statuto di tutte le entità semiotiche, la cui analisi è

⁴ Greimas e Courtés (1979) distinguono tra programmi d'uso e annessi a seconda che il loro soggetto si incarni nel medesimo attore che ha il ruolo del soggetto nel programma di base o meno.

⁵ Con tali premesse, non stupisce che la critica abbia mantenuto una posizione ambivalente nei confronti del rapporto tra i *Diari* e le vicende biografiche dell'autore. Ad esempio, Lajolo (1989, p. 100) considera queste pagine alla stregua di una confessione interiore continua, il cui taglio diaristico resta tuttavia evidente; “insieme ad appunti estemporanei che riguardano [...] in particolar modo, svariate vicende quotidiane, compaiono brevi prose, dialoghi in abbozzo e persino tentativi poetici”. Kafka trasforma l'esperienza di un mondo non privo di spunti sublimi, ma, nel complesso, piuttosto mediocre, in letteratura: “Nella reale condizione di esilio dalla vita, la letteratura costituisce una possibilità di salvezza” (Lajolo 1989, p.103). In modo simile, per Blanchot (1981, p. 48), “Kafka ha voluto essere soltanto uno scrittore, ce lo rivelano i Diari, ma i Diari finiscono col farci vedere in Kafka più che uno scrittore; danno la precedenza a chi ha vissuto su chi ha scritto: e lui cerchiamo ormai nella sua opera”. L'oscillazione tra i due poli della solitudine e della legge, tra il racconto di un fatto particolare al solo scopo di esprimere un significato generale – che spesso rimane piuttosto opaco, caratterizza per Blanchot (*ivi*, pp. 50-51) tutta l'opera kafkiana.

⁶ L'accezione più nota è quella del “Poscritto sulle società di controllo” (Deleuze 1990). “Dividuali” sono i dati frammentari che emergono dalle singole caratteristiche di ogni individuo e che vengono sfruttati dalle società di controllo. Basandosi su questo scritto, gli interpreti di Deleuze intendono la *dividuale* come un “arresto”, causato dal capitalismo algoritmico, del processo di individuazione che preclude la dimensione transindividuale e collettiva (cfr. le interpretazioni prese in esame da Baranzoni e Vignola 2015, pp. 163, 165). In realtà, come mostro nel presente lavoro, Deleuze sembra intendere la “dividualità” come una caratteristica dell'essere umano in quanto entità semiotica, tutt'al più sfruttata dall'esigenza di estrarre dati a scopo di mercificazione o di sorveglianza.



una sorta di “finzione”. Infatti, le unità del piano dell’espressione o del contenuto, i funtivi delle funzioni, i terminali delle strutture semiotiche non possiedono un’esistenza positiva, bensì relazionale. Non possono che essere isolate artificialmente, attraverso il metalinguaggio: occorre insomma un qualche sistema semiotico tecnico (linguistico, grafico, olfattivo, multiplanare... il supporto e i sensi cui si rivolge non hanno pertinenza in questa sede) per poter parlare delle parti di un linguaggio, di un secondo sistema semiotico. Non si dà via d’uscita dalla semiotica, viviamo sempre immersi nel senso.

5.2 La nozione originaria di *dividuo*

La nozione originaria di *dividuo* risale a Nietzsche. In *Aurora*, descrive l’asceta in questi termini:

Il trionfo dell’asceta su se stesso, il suo occhio che, volto in tal modo all’interiorità, vede l’uomo scisso in un essere che soffre e in un essere che fa da spettatore, e soltanto a partire da quel momento s’affisa nel mondo esteriore per raccogliere da esso il legno, per così dire, del proprio rogo (Nietzsche 1881, p. 82).

Per Nietzsche, l’asceta è un caso esemplare: questa scissione è tipica del giudizio morale su se stessi, dell’autocritica (Bornedal 2010, p. 214). Secondo Andreas-Salomé, quando Nietzsche scrive che l’asceta è un uomo scisso in un essere che soffre e in un essere che fa da spettatore, non fa che autoritrarsi. La conclusione di Andreas-Salomé è che Nietzsche ottiene il contrario di ciò cui aspirava:

[...] non una più alta unità del suo essere, ma la sua più intima scissione, non la fusione di tutti i sentimenti e gli istinti di un individuo indiviso, ma il loro dissidio in un “dividuo” (Andreas-Salomé 1894, p. 38).

Certamente, in Nietzsche la scissione dividuale è “patologica” poiché una delle due entità soffre terribilmente. Tuttavia, secondo l’autrice, in genere la poliedricità dell’uomo di cultura non produce una sintesi, ma una scissione. “L’uomo della conoscenza guarda certamente a se stesso come a una seconda natura, ma resta pur sempre prigioniero della propria” (Andreas-Salomé 1894, p. 36). Dunque, la ricerca e la creazione di cultura richiedono in realtà proprio questa scissione: un’istanza che agisce, a carattere pragmatico, e un’istanza giudicante, talvolta indulgente, talvolta ferocemente autocritica, a carattere cognitivo. Anche in questo caso, con Deleuze, ci troviamo di fronte a un’entità che non è una e non è divisibile, un’entità semiotica la cui scissura produce i piani d’espressione e del contenuto. Una simile scissura si dà nell’enunciatore, la cui conoscenza si distribuisce tra la posizione dell’osservatore e dell’informatore (Greimas e Courtés 1979, p. 168).

5.3 Il dividuale come modello dell’enunciazione

Questo meccanismo emerge nella riscrittura kafkiana e ne caratterizza l’enunciazione. L’enunciatore è spesso confuso con un’istanza di carattere personale; in realtà, va inteso come un complesso di funzioni che producono la soggettività e l’oggettività come altrettanti effetti di senso. In una confusione simile sembrano incappare anche Deleuze e Guattari quando definiscono la “letteratura minore”, ascrivendo al genere l’opera kafkiana:

Nella letteratura minore [...] tutto assume un valore collettivo. Infatti [...] non si danno le condizioni di una enunciazione individuata, che potrebbe essere per esempio quella dell’uno o dell’altro maestro e che potrebbe venir separata dall’enunciazione collettiva [...] Ciò che lo scrittore, da solo, dice, costituisce già un’azione comune e ciò che dice o fa è necessariamente politico, anche se gli altri non sono d’accordo (Deleuze e Guattari 1975, p. 31).

Si noti che questo passo precede le considerazioni di *Millepiani* citate sopra: come si è visto, in quella sede i due autori utilizzano il termine *dividuale* per designare l'individuazione di un'entità collettiva. Tuttavia, il problema non è tanto questo, quanto il fatto che non si dà mai, in nessun caso, qualcosa come un'enunciazione "individuale". È la stessa nozione di sistema semiotico, la condizione di possibilità perché si dia un senso condiviso, ad escluderlo.

In realtà, nel meccanismo dell'enunciazione troviamo un complesso di funzioni. In primo luogo, la *schizìa creatrice*, descritta da Greimas e Courtés (1979), per la quale l'enunciazione implica un *débrayage* dalle coordinate fenomenologiche dell'enunciatore a quelle dell'enunciato, da un *io, qui ed ora* a un *non-io, non-qui, non-ora*. Deleuze e Guattari (1975, p. 32) l'hanno ben presente, poiché scrivono che Kafka cerca spesso nei propri scritti di occupare e di connettere entrambe le posizioni di soggetto dell'enunciazione e dell'enunciato.

D'altronde, l'enunciazione dividuale contrappone alle ben note funzioni di selezione degli elementi del sistema, concatenamento e proiezione sull'asse sintagmatico, la presa di distanza critica, l'emendamento e la riscrittura. Questa concezione non si distacca poi molto da quella di Greimas e Courtés, i quali notano:

[...] l'enunciario non è solamente il destinatario della comunicazione, ma anche il soggetto produttore del discorso, poiché la "lettura" è un atto di linguaggio (un atto di significazione) allo stesso titolo della produzione del discorso propriamente detto. Il termine di "soggetto dell'enunciazione", impiegato spesso come sinonimo di enunciante, ricopre in effetti le due posizioni attanziali di enunciante e di enunciario (Greimas e Courtés 1979, p. 102).

Dunque, la riscrittura è un caso peculiare in cui la scissione entro il soggetto dell'enunciazione prevede un giudizio dell'enunciario in grado di retroagire sulle scelte dell'enunciatore, il cui enunciato viene modificato di conseguenza. Tra le due istanze si crea un rapporto gerarchico *assoggettante/assoggettato*.

Proprio la coesistenza, in Kafka, tra scrittura e presa di distanza dalla scrittura presupposta dalle due istanze (*istanza agente e giudicante*), la sovrapposizione coerente di stati contraddittori che chiamiamo "soggetto dell'enunciazione", è forse il segreto dell'effetto di estraniamento che hanno alcune mirabolanti invenzioni kaskiane.

6. Conclusioni

In conclusione, ritorno brevemente sul problema teorico generale posto dalla scrittura diaristica. Sono convinto che l'opposizione tra filologia e critica genetica, da un lato, e semiotica generativa, dall'altro, sia basata su un fraintendimento piuttosto datato circa la definizione del testo. Come è divenuto sempre più chiaro a partire dalla seconda metà degli anni 90, per la semiotica il *testo* non precede l'analisi, ma è il *risultato* dell'applicazione del proprio metodo a un oggetto. Prima dell'analisi si dà solo un insieme significativo, "che sospettiamo, a titolo d'ipotesi, possieda un'organizzazione, un'articolazione interna autonoma" (Greimas e Courtés 1979, p. 305). Il legame tra insieme significativo e testo è una trasposizione del senso del primo nei termini del secondo (Marsciani 2012, pp. 134 e ssg.). Ne risulta che

Il testo, da un punto di vista semiotico, non è una cosa tangibile, un oggetto materiale, un'entità del mondo fisico o sociale, ma semmai, in termini al tempo stesso più precisi e più astratti, una relazione tra tale cosa, oggetto, entità e un qualche contenuto articolato che esso si incarica di render presente, facendone cogliere il portato cognitivo, la dimensione pratica e affettiva, il valore sociale (Marrone 2011, p. VI).

Laddove l'analisi non si rivelasse adeguata all'oggetto di studio, ad esempio perché non esaustivo, vi è della ricerca da portare avanti per integrare le categorie del metalinguaggio semiotico. Per questo la semiotica ha potuto occuparsi, negli anni, oltre che di letteratura, di oggetti, di pratiche, di rituali. Dunque, la semiotica si offre come strumento per applicazioni anche su brogliacci, scartafacci, appunti, e, naturalmente, esercizi di stile e diari, oltre che per collaborazioni con altri sguardi disciplinari nelle



scienze umane e sociali. Le nozioni di lavoro semiotico e di enunciazione sembrano, in particolare, il terreno di confronto naturale con la filologia e con la critica genetica.

Per mostrare le potenzialità del metodo, ho in primo luogo comparato tra loro tre frammenti kafkiani che considero come altrettante riscritture a partire da una stessa struttura narrativa, descritta nei termini della sintassi attanziale di Greimas. Ho mostrato come la stessa struttura, impiegata da Kafka anche nell'incipit del *Processo*, funga da *sceneggiatura intertestuale*. La funzione di questo genere di struttura narrativa ipercodificata è, secondo Eco, quella di mediare tra il piano d'espressione e il contenuto attualizzato: è legata a un *lavoro semiotico*. In altri frammenti kafkiani si trovano, esemplificati, altri generi di lavoro sul senso. Il lavoro di *riscrittura* mi ha portato infine a riflettere sulla natura *dividuale* dell'enunciazione. Non intendo la nozione di *dividuo* nel senso che esso ha acquisito nella filosofia posteriore a Deleuze, bensì, in un'accezione più vicina a quella, originaria, che la intende come una scissura del soggetto enunciatore in due istanze: un'istanza di selezione e un'istanza giudicante. La prima, pragmatica, è quella tradizionale (selezione, proiezione e concatenamento di elementi dall'asse del paradigma a quello del sintagma); essa si pone al servizio della seconda, cognitiva, che ne sanziona l'opera, retroagendo su di essa. Attraverso la ri-scrittura diaristica, l'esercizio letterario, l'esplorazione della lingua, Kafka impiega una *semiotecnica* che produce un estraniamento volontario e che gli permette di operare su se stesso, di ricodificare senza tregua in figure le proprie ossessioni e i propri fantasmi.



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Andreas-Salomé, L., 1894, *Friedrich Nietzsche in seinen Werken*, Wien, Konegen; trad. it. *Friedrich Nietzsche*, Milano, SE 2009.
- Bancaud, F., 2001, *Le Journal de Franz Kafka ou l'écriture en procès*, Paris, CNRS Éditions.
- Baranzoni S., Vignola P., 2015, "Cosa potrebbe un corpo? Il dividuale e l'individuazione della filosofia contemporanea", in *La Deleuziana*, 1, pp. 158-173.
- Barbieri, D., 2004, *Nel Corso del testo: una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani.
- Bertrand, D., 1985, *L'espace et le sens: Germinal d'Émile Zola*, Paris-Amsterdam, Éditions Hadès-Benjamins.
- Bertrand, D., 2019, "Sémiotique, littérature et nouvelle herméneutique : pour une approche formelle et engagée", in *Langages*, 213, pp. 67-78.
- Blanchot, M., 1981, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard; trad. it. *Da Kafka a Kafka*, Milano, Feltrinelli 1983.
- Bornedal, P., 2010, *The surface and the abyss: Nietzsche as philosopher of mind and knowledge*, Berlin, DeGruyter.
- De Biasi, P.-M., 2000, *La génétique des textes* Paris, Nathan Université.
- Deleuze, G., 1983, *Cinema-1: L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit; trad. it. *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Torino, Einaudi 2016, edizione epub.
- Deleuze, G., 1990, *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Minuit; trad. it. *Pourparlers*, Macerata, Quodlibet 2000.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1975, *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris, Minuit; trad. it. *Kafka: per una letteratura minore*, Milano, Quodlibet 2021.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1980, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit; trad. it. *Capitalismo e schizofrenia*, Milano, Castelvechi 2003.
- Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- Eco, U., 2009, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani.
- Galofaro, F. 2004, "Protonarratività in Schönberg", in *Versus*, 98-99, pp. 139-162.
- Galofaro, F. 2022, "La semiotica italiana del cinema e dell'audiovisivo," in G. Marrone, T. Migliore, a cura, *Cura del senso e critica sociale: ricognizione della semiotica italiana*, Milano, Mimesis, pp. 195-224.
- Greimas, A. J., Courtès, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori 2007.
- Grésillon, A. 1994, *Éléments de critique génétique*, Paris, PUF.
- Grésillon, A., Lebrave, J.-L., 1983, "Avant-propos", in *Langages*, 69, pp. 5-7.
- Hay, L. 1985, "Le texte n'existe pas. Réflexions sur la critique génétique", in *Poétique*, LXII, pp.147-158.
- Hegel, G., 1841, *Wissenschaft der Logik*; trad. it. *Scienza della logica*, Laterza, Bari 1924.
- Kafka, F., 1925, *Der Prozess, Roman*, Berlin, Verlag Die Schmiede; trad. it. "Il processo", in *Tutti i romanzi, i racconti, pensieri, e aforismi*, Milano, Newton Compton 2012, edizione epub.
- Kafka, F., 1948, *Tagebücher*, New York, Schocken books Inc.; trad. it. *Diari*, Milano, Mondadori 2005.
- Kafka, F., 1953, *Die Acht Oktavhefte*; trad. it. *Gli otto quaderni in ottavo*, Milano, Feltrinelli 2018.
- Kant, I., 1787, *Kritik der reinen Vernunft* (seconda ed.); trad. it. *Critica della ragion pura*, Torino, UTET 2013.
- Kubas, M. M., 2022, "L'autobiografismo liminare e la cultura di preghiera in Antonia Pozzi. Dalle Parole alle Lettere e i Diari", in *Studium Ricerca*, Anno 118, 1, pp. 141-163.
- Kripke, S., 1980, *Naming and Necessity*, Cambridge-Mass., Harvard University Press; trad. it. *Nome e necessità*, Torino, Bollati Boringhieri 1999.
- Lajolo, C., 1989, *Invito alla lettura di Kafka*, Milano, Mursia.
- Lemaire, G.-G., 2005, *Kafka*, Paris, Gallimard; trad. it. *Kafka: una biografia*, Torino, Lindau 2014.
- Marrone, G., 2011, *Introduzione alla semiotica del testo*, Bari, Laterza.
- Marsciani, F., 2012, *Ricerche semiotiche I: il tema trascendentale*, Bologna, Esculapio.
- Neumann G., Vodoz I., 1994, "Pour un Kafka en procès" in *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 5, pp. 63-87.
- Nietzsche, F., 1881, *Morgenröte: Gedanken über die moralischen Vorurteile*, Chemnitz, Ernst Schmeitzner; trad. it. *Opere di Friedrich Nietzsche, Vol. V, tomo 1. Aurora e frammenti postumi (1879-1881)*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi 1964.
- Ponzo, J., Galofaro, F., 2022, "Introduzione", in Id., a cura, *Autobiografie spirituali*, Milano, Mimesis, pp. 9-26.
- Rossi-Landi, F., 1968, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano, Bompiani.